

[...] la adopción generalizada de la instalación como método para producir arte lleva a una situación en la que muy pronto será la forma convencional de hacer las cosas.

Michael Archer¹

Constatamos como cierta la previsión lanzada por Michael Archer a finales del siglo pasado, sobre la situación del panorama artístico internacional del nuevo milenio. Hoy, la presencia de instalaciones en museos, ferias, exposiciones, bienales, galerías, colecciones o espacios de arte es el lugar común, lo esperado por todos. A pesar de la gran influencia de los medios masivos en las artes visuales de nuestro tiempo, como el cine, la televisión, la radiodifusión o Internet —por las que el evento artístico deviene información descentralizada—, es evidente que el futuro de las instituciones artísticas está todavía íntimamente ligado al futuro de la instalación, de la misma manera que la instalación, a pesar de su origen cargado de negación institucional, ha dependido y depende del museo para su legitimación hoy consolidada. Podríamos preguntarnos cómo el museo, dedicado a salvaguardar la tradición, ha sido, y sigue siendo, cómplice de una forma de arte que «pretende» superar esa tradición y cómo un arte procedente del fermento crítico-social de los años sesenta, negado a producir artefactos mercantiles y museables, celebra hoy su ambiente museístico. Y éstas son sólo algunas de las múltiples preguntas que nos asaltan al sumergirnos en el resbaladizo, heterogéneo y contradictorio ámbito de la instalación donde los estatus indeterminados, las interpretaciones contradictorias, los discursos maleables y las respuestas complejas conforman la naturaleza de una forma de arte que trataremos de ir describiendo progresivamente en el transcurso de este libro.

La atención marginal que ha recibido la instalación por parte de los ámbitos académicos hasta hace muy poco tiempo, no sólo en España —esto no sería tan preocupante— sino en el ámbito internacional, pone sobre aviso de que quizá la empresa de trazar una historia de la instalación no sea la más sencilla. Hasta hace unos años, la aproxima-

ción a dicho fenómeno desde el ámbito de la historia del arte o, lo que es lo mismo, desde una literatura histórico-artística especializada, era ciertamente imposible. Sólo a través de una literatura dispersa y fragmentada propia de la crítica y el ensayo, las publicaciones periódicas, los catálogos de exposición y el testimonio de los artistas, el lector generaba la ilusión de comprensión de lo que la instalación contemporánea era. Hoy contamos con más publicaciones interesadas en arrojar luz teórica sobre el fenómeno, y aunque ninguno de los textos por separado consigue articular un discurso sólido y global sobre la naturaleza de la instalación, la lectura de todos ellos proporciona una idea bastante aproximada de la complejidad histórica y teórica que dicho término alcanza². Conscientes de la imposibilidad de ofrecer visión integral y cerrada alguna sobre el concepto de instalación, hoy los editores se inclinan hacia lo que se considera la fórmula más acertada: el *reader* —compilación de textos de diferentes autores—, con la intención de situar en el lector la tarea última de extraer, de entre todo ese ensamblaje de escritos, una idea más o menos consensuada³. En consecuencia, son los posicionamientos indeterminados, torpes y a veces contradictorios, operando por asociación o negación en un amplio campo semántico, a lo que el lector normalmente se enfrenta.

Este libro no facilitará tampoco respuesta definitiva alguna. Ése es un reto inútil. Ningún experto en arte contemporáneo ha sido capaz de responder todavía con precisión a la pregunta ¿qué es la instalación? porque no existe una única respuesta, sino múltiples. De la misma manera que nadie con una ligera dosis de sentido común lanzaría hoy una definición unívoca de lo que es el arte. Sin embargo, sí nos aproximaremos al fenómeno de la instalación con el ánimo de ampliar el entendimiento de su naturaleza —en particular de la instalación en España— y de lo que supone una forma de arte de estas características en un tiempo marcado por el fin de los grandes relatos y las concepciones históricamente prefijadas. Se trazará un «posible» mapa de la historia de la instalación que permita rastrear la evolución de las narrativas y las transformaciones que de ellas se han derivado para el lenguaje del arte contemporáneo español de las últimas tres décadas del siglo xx. Un discurso histórico que en ningún caso nace con la pretensión de erigirse en el único posible, sólo con el ánimo de acercarse al conocimiento de un fenómeno artístico enormemente amplio y heterogéneo pero sin ningún estudio completo que lo aborde en nuestro país⁴.

Debido a la inestabilidad intrínseca del término instalación y tratando de mantener la coherencia con las ideas que se expondrán a continuación, nos ocuparemos de un tipo de manifestación artística

tridimensional, interesada principalmente en la manipulación y activación del espacio en el proceso de relacionar elementos, tradicionalmente separados, en un todo articulado, y concentrado en la idea de interacción entre obra y experiencia física, subjetiva y temporal del espectador. Para ello, cualquiera de las limitaciones empleadas, bien sean geográficas, cronológicas, o de selección de artistas y obras, ejemplificarán exclusivamente parámetros subjetivos en pos del señalamiento histórico de cercar nociones extremadamente amplias e inestables. —Reconociendo el lugar común de que ninguna selección puede hacer justicia a un área tan amplia como la que este libro se propone relatar—.

La práctica de la instalación hace su aparición en España a finales de los años sesenta y principios de los setenta, muy próxima a lo que se dio en conocer como «nuevos comportamientos artísticos» —o, lo que era lo mismo, un arte no pictórico— a raíz de la publicación en 1972 del ya mítico libro *Del arte objetual al arte del concepto* (1960-1974)⁵ de Simón Marchán. En ese momento en España, al calor de las propuestas «conceptuales», comenzaron a darse las primeras manifestaciones que cuestionaron la concepción artística dominante. El término «conceptual» en nuestro país acogería una amalgama de manifestaciones artísticas que, aunque en apariencia dispares, mantenían unos evidentes puntos de conexión que hacían de ellas un tipo de arte contestatario y comprometido con la situación política y social del momento. Fue entonces cuando se empezó sistemáticamente a cuestionar el hecho artístico y todo su contexto —la obra, sus modos de producción, la distribución, el consumo, los canales, la recepción, etc.—. Se abogó por la extensión artística en la unión arte-vida, se emplearon premisas multidisciplinares y nuevos soportes, se puso de relieve el interés de lo racional sobre lo subjetivo, y se centró la atención en la idea y en el proceso frente al producto acabado. En algunos casos, el arte alcanzó su completa desmaterialización, pero cuando se materializaba lo hacía a través de medios —entonces considerados alternativos— como la fotografía, el vídeo, la proyección, el documento o la instalación. Éste fue el caldo de cultivo que propició la aparición de una primera generación de artistas-instaladores españoles entre los que figuran los nombres de Francesc Abad, Eugènia Balcells, Jordi Benito, Nacho Criado, Antoni Muntadas, Antoni Miralda, Francesc Torres, Isidoro Valcárcel Medina, J. Luis Alexanco o Juan Navarro Baldeweg, algunos de ellos dedicados todavía a la práctica de la instalación y con una importantísima proyección internacional.

La década de los ochenta no fue muy gloriosa, sin embargo, para el desarrollo de las nuevas prácticas artísticas en general. Durante gran

parte de la década, un silenciamiento generalizado se apoderó de todo lo ajeno a la estructura artística dominante: la pintura; e incluso artistas que con anterioridad habían compartido filas con movimientos artísticos beligerantes tornaban hacia posturas más conservadoras. Sin embargo, esta situación no consiguió acallar por completo los esfuerzos interesados en ensanchar el campo de actuación de las artes, que se opusieron con resistencia a las manifestaciones artísticas conservadoras cada vez más afianzadas en España. De aquí surgiría una segunda generación de artistas-instaladores destacando los nombres de Pere No-guera, Concha Jerez, Leopoldo Emperador, Juan Muñoz, Eva Lootz o Adolf Schlosser, quienes compartirían filas con los instaladores de esa otra primera generación que continuaban en los ochenta trabajando con iniciativa.

La práctica de la instalación surgiría con fuerza inusitada en los noventa, un *boom* del que da justa cuenta la enorme cantidad de artistas que la empiezan a incorporar de forma habitual en su producción. La mayoría de ellos, artistas próximos a posturas «neoconceptuales», retomaban y bebían directamente de las investigaciones llevadas a cabo en las décadas precedentes de los sesenta y los setenta. La lista de artistas sería interminable, pero entre ellos se podrían citar nombres tan representativos como los de Pep Agut, Eulàlia Valldosera, Txomin Badiola, Ana Laura Aláez o Jordi Colomer.

La inmediata actualidad artística española, sin embargo, parece revelar cierto declive numérico en cuanto a artistas-instaladores e instalaciones producidas respecto al *boom* de los años noventa. Hoy, a diferencia del pasado, resulta casi imposible encontrar a jóvenes artistas españoles dedicados en exclusividad a la práctica de la instalación. Eso es porque, obviamente, los artistas ya no sienten ninguna necesidad de afiliarse a un único registro expresivo. Aunque tampoco debemos negar la realidad de que la instalación, todavía hoy, sigue denotando para artistas emergentes, galeristas y coleccionistas dificultad de producción, de difusión y de venta. Los jóvenes creadores no renuncian a ella y continúan practicándola, con más o menos frecuencia, pero compaginándola claramente con el resto de posibilidades a su alcance, mucho más baratas y rentables, como la fotografía, el vídeo o la *performance*.

1

Aspectos teóricos de la instalación contemporánea

No estoy capacitado para contestar exhaustivamente a la pregunta: ¿Qué es una instalación? En esencia no lo sé, aunque he estado envuelto en ella durante años trabajando con entusiasmo y pasión [...].

Ilya Kabakov¹

¿Qué es la instalación? Dificultades de definición

Los especialistas Adam Geczy y Benjamin Genocchio señalan acertadamente que:

[...] hay varias respuestas a [la] pregunta [qué es la instalación], pero ninguna tan directa como aquella que informa de que la pintura tiene que ver con la aplicación de pigmentos pictóricos, la escultura con la idea de los objetos tridimensionales, el grabado con las técnicas de transferencia y la fotografía con el uso de película y papel sensible a la luz².

No nos encontramos pues ante ningún estilo, movimiento o «ideología». No nos situamos ante la aparición de ningún invento tecnológico que suponga una revolución en nuestra forma de percibir el arte, como lo supuso la fotografía, ni ante ninguna forma democratizadora como lo fue el grabado. Tampoco contamos con manifiestos o escritos teóricos que declaren que se trate de un tipo de arte prefijado o que reaccione contra otro menos verdadero —al contrario, padecemos una casi absoluta negligencia crítica al respecto—.

Recurriendo a su origen gramatical, el término «instalación» es la forma nominal del verbo transitivo «instalar». Una palabra de uso cotidiano que, entre otras cosas, significa simplemente «colocar». Hay quienes opinan que se trata de un término excesivamente prosaico y poco afortunado para nombrar a un arte, más apropiado quizá en el entorno de los gremios de la carpintería, la electricidad o la fontanería. Sin embargo, nos inclinamos a pensar como José Larrañaga para quien

el término «instalación» resulta muy acertado pues el arte de la instalación no es otra cosa que el arte de desplegar diferentes elementos, aparatos o equipos en el espacio tridimensional y en las coordenadas del tiempo³.

Antes de que su utilización generalizada en los años ochenta designara un nuevo tipo de práctica artística, el término «instalación» era utilizado en el mundo del arte para sugerir el proceso de colocación de obras en el contexto de una galería o en el museo, para proporcionar una exposición visualmente coherente. La figura del instalador era, pues, la de la persona especializada en la colocación de obras de arte para su exposición. Hay quienes sostienen que no hay ninguna diferencia entre esta actividad desempeñada por curadores y/o diseñadores de exposiciones y la del artista-instalador ya que, finalmente, lo que aquéllos poseen no es otra cosa que la colección de todo un museo, o exposición, como material artístico *ready-made*⁴. Nosotros, dada la necesidad de acotar y establecer parámetros intermedios, entenderemos esta actividad del curador más próxima al gesto decorativo orientado hacia los objetos individuales; a pesar de que ésta pudiera contener algún significado ensamblado que ayudase a la interpretación coherente de toda la exposición. Sin embargo, reconocemos que la historia de la práctica expositiva, desde sus orígenes hasta la actualidad, nos ofrece propuestas muy interesantes para el entendimiento y el posterior desarrollo del arte de la instalación —como las dadaístas, las constructivistas o las surrealistas que reaccionando contra el modelo imperante de exposición abstracta, ocuparon y activaron el espacio de la galería o el museo—.

Históricamente, el término «instalación» se empezó a emplear de manera generalizada en el mundo del arte durante los años ochenta, pero ya en los años sesenta aparecieron las primeras obras que podrían haber recibido este sobrenombre, ¿qué tratamiento recibieron ésas hasta entonces? Un somero repaso por los orígenes de la aplicación del término «instalación» nos conduce a ámbitos poco esclarecedores. Según la historiadora Julia Reiss, el término más aceptado comúnmente para nombrar a una «instalación» antes de los años ochenta fue el de *environment*⁵ —acuñado por Allan Kaprow en 1958 para describir sus trabajos multimedia *room-size*—⁶. Pero ¿qué evidentes analogías mantuvieron la práctica de la instalación y el *environment* para que durante más de dos décadas se identificaran por completo? Allan Kaprow se vio en la necesidad de recurrir al término *assemblage* —práctica artística predecesora, más asentada y reconocida— para acercarse a una posible definición de *environment*. Así diría que los *assemblages* y los *environments*

[...] son lo mismo. La única diferencia es su tamaño. Los *assemblages* pueden ser colgados o rodeados, mientras que los *environments* pueden ser penetrados⁷.

Exactamente la misma definición que Michael Kirby ofreció en su libro *Happening* (1965) en la sección dedicada a los *environments*⁸. Por su parte, William C. Seitz, comisario de la exposición *The Art of Assemblage*, celebrada en el MoMA de Nueva York en 1961, definió el término *assemblage* como «un concepto genérico que podía incluir todas las formas de arte compuesto y modos de juxtaposición»⁹.

«Es casi imposible discutir de arte en general sin expresarse por medio de tautologías [...] lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que también es una tautología, es decir, la “idea artística” —u “obra”— y el arte son lo mismo». Joseph Kosuth¹⁰.

Adam Geczy y Benjamin Genocchio declararán que

[...] a diferencia de un movimiento artístico que profesa una conciencia de algo, la instalación se aproxima a la «conciencia» del arte mismo, no a la conciencia de un estado de autorrealización estático y final, sino a la conciencia de particularidades de tiempo y espacio, de los modos de movimiento de un objeto de arte, del gesto artístico [...] La instalación es la conciencia de los contextos que dan valor o constituyen al arte como arte [...]»¹¹.

Los problemas autocríticos que plantea la instalación van más allá de la estética de la modernidad, no se cuestiona ya aspectos formalistas. Su investigación crítica se centra en los contextos donde se produce el arte. El término «instalación» por sí solo únicamente alude a la situación de *aparición y/o desaparición* de una obra de arte en un lugar determinado, al acto de desplegar diversos elementos en las coordenadas espacio-temporales. Un fenómeno que nada tiene que ver con las propiedades específicas de las artes tradicionales, con los materiales o los métodos empleados, sino con los procedimientos de ubicación de elementos en el espacio, algo más próximo, si se quiere, a las técnicas empleadas en el *display* comercial, la decoración de interiores, el escaparatismo o la escenografía. Podríamos entonces concluir que el aspecto relacionado con la selección de elementos y su presentación en el espacio es lo único esencial al arte de la instalación, lo único que alguien que se acerca a una instalación podría esperar encontrar. Algo que, di-

cho así, tampoco parece dotar de mucha especificidad pues, desde siempre, la mayoría de los artistas han respondido ante sus trabajos instalándolos en el espacio y, por lo tanto, las relaciones recíprocas entre el objeto de arte y su entorno ha sido un asunto permanente. Sin embargo, reconoce Boris Groys:

Como el espacio representa la condición más general del mundo material y perceptible, la instalación resulta sumamente voraz: absorbe el resto de medios artísticos como son pinturas, esculturas, fotografías, texto o película, ofreciéndoles un lugar en su espacio. Por ello, la cuestión de cómo se atribuye el estatus artístico ya no se plantea en relación con los objetos aislados, sino en relación con el espacio de la instalación como totalidad [...]¹².

Nos preguntamos entonces ¿qué utilidad puede encontrar la historiografía o la crítica del arte en un término como «instalación» cuyo profuso significado puede hacer referencia a un extraordinario número de obras divergentes en medio, forma, significado y ambición, y que incluiría desde la más ínfima intervención hasta la construcción más espectacular? Pareciera que, más que perspectivas reduccionistas, la historia del arte hubiese empezado, desde hace un tiempo a esta parte, a acoger visiones cada vez más integradoras u holísticas para dar cuenta de fenómenos contemporáneos. Un buen ejemplo de esta situación de «complejidad» o «relatividad» teórica que entraña la práctica de la instalación nos lo proporcionan «definiciones» —o mejor, «no-definiciones»— lanzadas por reconocidos críticos e historiadores, como las que incluimos a continuación:

La instalación está formada por una multitud de prácticas y actividades como: la *soft architecture*, el diseño, el jardín zen, los *happenings*, el bricolaje, los espectáculos de luz y sonido, las ferias mundiales, la arquitectura vernácula, los proyectos multimedia, los jardines urbanos, el *land art*, los *earth works*, los panoramas de los años ochenta y noventa, el arte *povera*, las *follies*, los *environments* de los artistas «folk». Abarca los planos de percepción e interpretación espacial, visual, aural [...]¹³.

Erika Suderburg

La instalación borra las líneas de separación de las diferentes formas de hacer arte, entre pintura, escultura, arquitectura, fotografía, cine y vídeo, *ready-mades*, teatro y arte vivo, música, etc. [...] confunde el rol del artista con el del espectador. Funde arte y vida. En pocas palabras, la

instalación puede ser cualquier cosa —puede ser todas las cosas— [...] No es sólo otra forma de hacer arte. Instalación es en lo que se ha convertido todo el arte [...] por lo tanto «instalación» es una tautología¹⁴.

Jonathan Watkins

El término «instalación» es similar al de «intervención», «interacción», «interiorismo», «ambiente», «event» y «project art». En el terreno de la instalación todos estos términos tienen el mismo valor y son perfectamente intercambiables. Son empleados por artistas, curadores y críticos para referirse a actividades no específicas (multifacéticas y polifónicas) de naturaleza heterogénea¹⁵.

Nicolás de Oliveira

Dos ideas principales se desprenden de dichas definiciones:

1. El arte de la instalación es ecléctico. En él no existe ninguna idea de pureza implícita, ninguna noción que la dote de especificidad, nada que pertenezca sólo a ella, ninguna condición que una instalación deba cumplir para ser experimentada como tal¹⁶ —si no es aquella que relatábamos tiene que ver con la ubicación de elementos en las coordenadas espaciotemporales—. Su eclecticismo es tal que se extiende hasta alcanzar los signos identitarios de cualquier otro arte, disciplina o medio, apropiándose de cualquier forma de expresión. De ahí que los límites se hagan extremadamente difusos y las categorías estrechas inviables en la descripción de su naturaleza.
2. El término «instalación», más que ocuparse de cuestiones morfológicas, fue acuñado con el ánimo de individualizar someramente un amplio número de obras, cuya naturaleza heterogénea no encontraba clasificación bajo el orden de las categorías artísticas tradicionales. Esto aclararía, en cierta medida, el porqué de tal diversidad de opiniones, juicios y criterios, en muchos casos contradictorios, emitidos por diferentes especialistas en un mismo campo. Una noción tan amplia no admite definiciones unívocas, tan sólo «cierto» consenso en el manejo de algunos de los términos.

La consecuencia lógica de tal fenómeno será la eterna confusión de ideas a la hora de concretar señas de identidad, reconociendo como Ellen Handy que

[...] aunque resulta fácil acordar que existe un tipo de arte llamado «instalación», no lo es tanto discernir si se trata de un género, un medio, un modo de práctica conceptual, si el término describe objetos, eventos o localizaciones, si es permanente o temporal¹⁷.

De la misma manera se explicaría el porqué de los continuos desplazamientos semánticos entre las «diferentes» formas artísticas contemporáneas: *performance*, *ambient*, *environment*, *happening*, *event* o *project art*. Todas ellas acaban encontrando nominación común bajo la heterogeneidad de la «definición globalizada» en la que se diluyen las diferencias.

Con el advenimiento de las vanguardias históricas —y principalmente gracias a la figura de Marcel Duchamp—, al margen de movimientos y tendencias figurativas que reaccionaban unos frente a otros, se inició para el mundo del arte un viaje de investigación teórica en busca de su propia identidad y función. En el deseo unánime de lograr una extensión progresiva de los dominios convencionales del arte, alejado ahora de exigencias morfológicas, los artistas empezaron a interesarse más por lo que estaban diciendo que por su «aparición». Es entonces cuando poco a poco desaparecen los movimientos organizados alrededor de criterios metodológicos claramente definidos por rasgos formales comunes. Fue el comienzo del arte «conceptual» y la consecuencia directa unas prácticas artísticas con unas barreras diferenciadoras cada vez más diluidas.

La conquista moderna del pasado. La noción de «sitio específico»

La instalación añora su lugar paterno: los espacios de la arquitectura, de la ciudad [...] añora el configurar la obra desde el lugar, algo que ocurría en el arte antes de que con la modernidad éste se convirtiera en mercancía y prevaleciera la obra de arte autónoma [...] antes de que aparecieran los museos¹⁸.

Simón Marchán

Si uno acepta la proposición de que los significados de expresiones, acciones y eventos son afectados por su «posición local», por la situación de la que forman parte, entonces una obra de arte también será definida en relación a su localización y posición¹⁹.

Nick Kaye

Desde el arte de las cavernas prehistóricas, pasando por el florecimiento del fresco durante la antigüedad griega y romana, hasta la Italia medieval, el arte era parte del edificio; un muro —interior o exterior— que participaba de la vida de ese edificio. Arte y vida eran una sola unidad. Pero durante el Renacimiento la idea de la obra autónoma se llevó hasta sus últimas consecuencias, el arte podía enclavarse en diferentes contextos contruidos expresamente para albergarlo. Consecuentemente, el arte —y sobre todo la pintura— se convirtió en un objeto completamente portátil que debía ser cuidadosamente preservado por museos y coleccionistas²⁰. Pero la vanguardia aspiró a exceder todos los límites de las disciplinas tradicionales, incluidos los institucionales. Demandó la experiencia de una fenomenología experimentada corporalmente y reaccionó contra el sistema del mercado apoyado en la obra autónoma, enfatizó la importancia del «sitio» y la contingencia del contexto en la experiencia estética. El trabajo de «sitio-específico», en su temprana formulación, se centró en el establecimiento de una relación inextricable e indivisible entre la obra y el lugar, demandando la presencia física del espectador para el completo entendimiento del arte.

El emblemático instalador ruso Ilya Kabakov interpreta el movimiento que experimenta el arte, desde la antigüedad hasta la aparición del museo, como la pérdida de calidad no-material que disfrutaba en el pasado. El arte se convierte en «un objeto completamente material, en objeto de experimentación y manipulación por parte del artista, en “valor artístico”». La instalación contemporánea, por su «supuesta» naturaleza efímera, no transportable —de sitio específico—, se opondría al sistema mercantil, museístico y coleccionista; inaugurando un nuevo periodo de inmaterialidad, portadora de la unión idílica entre arte y vida que perseguía el arte en el pasado. Añadiría Kabakov:

La instalación es absolutamente inmaterial, nada práctica para un mundo tan práctico como el nuestro, toda su existencia sirve para refutar el principio de rentabilidad [...].

Una afirmación que pretende entroncar la instalación contemporánea con aquella idea remota de la *Gesamtkunstwert* (Arte Total)²¹ —un tanto candorosa comprobaremos después de revisar las metamorfosis que la instalación ha sufrido desde su nacimiento, y a través de su proceso de institucionalización, hasta la actualidad—.

En el seno de la instalación la noción de «sitio-específico», portadora también de una compleja historia, merece una mención especial. Las metamorfosis a las que su significado se ha visto sometido vuelven

a poner de manifiesto que la forma pura no es precisamente lo que define el campo de actuación del arte contemporáneo. El lugar en sí mismo siempre ha proporcionado significación al objeto —evento, acción, obra de arte...— que contiene, modificando notablemente la forma en que el espectador lo interpreta. Pero dicha autoridad que el lugar imprime sobre el valor del arte, se ve incrementada en la práctica de la instalación por la idea generalizada de que el espacio circundante se convierte en parte integrante del trabajo.

El debate que puso absolutamente de moda el tema del «lugar» en el arte contemporáneo fue iniciado por el teórico Brian O'Doherty en 1976, fecha en la que escribió su artículo *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*²². En él se refirió a la importancia cada vez mayor de los atributos del espacio expositivo que interaccionan con la obra de arte. Para O'Doherty los prístinos muros blancos y formas puras de la moderna galería-museo serían mucho más que simples proporciones y características arquitectónicas. Se tratarían de una convención normativa de exhibición al servicio de una determinada ideología. Algunos artistas trabajarían con esta misma idea años antes de que quedara formulada teóricamente. Un ejemplo representativo es el de Yves Klein que en su obra *Le Vide* (1958), en la galería Iris Clert de París, dejó el espacio expositivo completamente vacío para poner al descubierto los atributos del «cubo blanco», convirtiéndose el mismo en objeto de exposición. Unas no tan inocentes medidas y características arquitectónicas, habían conseguido así cargarse de más significado que las propias obras de arte que alojaba.

En el contexto artístico de los años sesenta en el que surgió la instalación, ésta permaneció muy próxima a los debates que incidieron sobre su naturaleza de obra efímera e inamovible, y su carga de crítica institucional —características que, en el proceso de su institucionalización, se han modificado con el tiempo—. La tendencia a interpretar la instalación exclusivamente como creación de sitio específico procedería del tipo de comentarios lanzados por Robert Barry a finales de los años sesenta, anunciando una actitud radical ampliamente consolidada en los experimentos vanguardistas de los años setenta. En 1969 Barry declaró que sus instalaciones habían sido «realizadas para vestir el lugar en el cual fueron instaladas. No pueden ser movidas sin ser destruidas»²³. Pero más trascendencia adquirió el debate público que en 1981 suscitó la instalación de *Tilted Arc* de Richard Serra en una plaza pública de Nueva York. Sobre ella diría lo mismo que Barry había declarado diez años antes, subrayando la inseparabilidad física entre una obra y su lugar de instalación: «Mover la obra es destruirla»²⁴.

El artista contemporáneo que más teorizó sobre el tema del «lugar» en el arte fue Robert Smithson. La necesidad de acercar el arte emplazado en paisajes inaccesibles al gran público, le llevó a elaborar la terminología confrontada del «site» y «nonsite»²⁵. En dicha terminología se hallaba impresa la idea de que una obra de arte, más que ocupar un lugar designado, constituye ese lugar. Desde entonces la función artística y el impacto del «lugar» sobre el valor del arte se convirtieron, como Smithson predijo en 1972, en «el gran tema» para los artistas de los setenta. Entre los movimientos del *Land/Earth Art*, Arte Conceptual, *Process Art*, *Performance*, *Happening*, *Body Art*, y el resto de movimientos artísticos que en los años setenta reaccionaron contra lo institucional, la noción de «sitio específico» tuvo una aceptación de uso masivo. La total vinculación de la obra de arte al lugar —físico y/o conceptual— para el que había sido pensada y realizada, imposibilitaba el traslado de la misma. El emplazamiento particular proporcionaba a la obra gran parte de su contenido y la experiencia única del lugar.

Todavía hoy hay quienes continúan contemplando la instalación como una forma de arte exclusivamente de sitio específico²⁶. Por supuesto, siguen existiendo instalaciones concebidas para un emplazamiento determinado, con el que se establece un único diálogo posible, y su movilidad supondría la destrucción de la pieza original²⁷. Sin embargo, en la actualidad son múltiples las relaciones de significado que una instalación puede mantener con su entorno. La mayoría de las veces, aunque éstas mantengan cierta relación de reciprocidad con el lugar, se tratan de instalaciones itinerantes y el sitio no se halla preestablecido, sino únicamente equipado al servicio de una propuesta artística. Según Miwon Kwon, una respuesta provisional para este fenómeno de escisión entre lugar y significado podría ser que se ha producido un deslizamiento desde la localización fija e inamovible hacia un «vector discursivo» no fijo, fluido y virtual²⁸. El resultado, por tanto, sería un tipo de instalaciones ahora no ya de «sitio específico», sino de «concepto específico» o de «sitio orientado», perfectamente nómadas pues su significado más que apoyarse en el lugar del emplazamiento lo haría sobre el discurso narrativo y conceptual. La obra de arte estaría subordinada a un lugar sólo discursivamente, es decir, sería la obra la que generaría el lugar a través de su propio discurso²⁹. En este último caso, el debate abierto entre original y simulación³⁰ cuando una instalación es recolocada carece de interés, porque el «vector discursivo» no cambia, sigue siendo el mismo. Aunque, obviamente, en el proceso de mover las instalaciones por diferentes emplazamientos éstas podrían perder parte de su urgencia y significado si fueron concebidas en reacción a las

condiciones sociales, políticas y económicas del tiempo y del lugar de exposición. Pero éstas serían contingencias de emplazamiento que afectarían por igual a la instalación o a cualquier otro formato artístico. Sin embargo, se tiende a pensar que estos problemas resultan más acuciantes si afectan a una instalación por las relaciones fundamentales entre contexto y contenido que en ella se suele establecer.

De lo alternativo a lo institucional

Dadas las particularidades que en su origen demandaba la instalación —su naturaleza de obra efímera y de «sitio específico»—, la galería tradicional y el museo no fueron los espacios más apropiados para su exposición. En este ambiente de finales de los sesenta y principios de los setenta surgieron los primeros espacios alternativos, indispensables para dar a conocer unos lenguajes artísticos nuevos que no tenían cabida en el circuito artístico convencional —y que cuestionaban la autoridad del museo como institución y la práctica museable—. Almacenes, sótanos, edificios abandonados, etc., fueron lugares que sirvieron para crear y exhibir obra, permitiendo una mayor libertad y espontaneidad creativa que si se hubieran llevado a cabo en el interior de una galería o un museo. Estos espacios respondieron perfectamente a la exploración de la relación entre el contexto y el contenido que la instalación como práctica llevaba a cabo. Especialmente relevantes en el contexto neoyorkino, rápidamente se extendieron por América y Europa. Al principio, todos estos espacios alternativos fueron poco reconocidos por el gran público y reducidos únicamente a la comunidad artística. Su política era la de mostrar la obra de artistas jóvenes y desconocidos sin ninguna posibilidad de exponer su obra en un espacio institucional. Pero poco a poco estos lugares comenzaron a ganar reconocimiento y prestigio y pronto estuvieron completamente instalados en el *mainstream*³¹. La situación varió sustancialmente para los artistas jóvenes que pronto se hacían con el prestigio de exponer en determinados espacios alternativos, y para los dueños de éstos que comenzaban a enriquecerse. La sensación general que dominaba el ambiente era que las propuestas contraculturales, que habían venido produciéndose desde los años sesenta, estaban siendo perfectamente asimiladas como mercancía para «el gran negocio del arte».

La gente descubrió que con el proceso de comercialización del denominado *cutting edge* se podía ganar mucho dinero. Fue entonces cuando la práctica de la instalación se disparó entre los artistas más jó-

venes que ahora eran reclamados por los grandes museos. Las instituciones comenzaron pronto a buscar nuevas fórmulas para acomodarse al arte que venía, al tiempo que la instalación buscaba las suyas para dar el salto definitivo desde los espacios alternativos, ya no tan marginales, al museo como nueva forma museística. Y todo esto se produciría sin tensiones ni dramatismos. Hoy, con el proceso de institucionalización completado, las formas de producir, exhibir, coleccionar y vender instalaciones han dejado de ser alternativas. Alejadas ya de prematuras nociones de «sitio específico» y «obra de arte efímera» es posible, incluso, encontrarlas funcionando de manera permanente en los tradicionales enclaves museísticos. Así, por ejemplo, las instalaciones monográficas permanentes de Walter de Maria: *New York Earth Room* y *Broken Kilometer* en las galerías del Soho de Nueva York, bajo el patronazgo de la Fundación Dia Center³². —Aunque no necesariamente se debe suponer una pérdida de calidad estética porque las instalaciones actuales no reflejen la pertinencia subversiva de aquellas primeras—. La explicación es simple: ante otro tipo de necesidades —estatus del arte y del artista en las sociedades contemporáneas—, se adoptan también estrategias diferentes, la mayoría de las veces motivadas por cuestiones económicas. El alto costo de la producción y exposición de instalaciones, los meses de trabajo que conlleva la creación de una obra que sólo existirá por un breve espacio de tiempo y la dificultad para asumir su eminente destrucción posterior ha llevado a los artistas a buscar diferentes alternativas. Se tratan de respuestas de una segunda y tercera generación en la evolución de la práctica de la instalación, que ya poco tienen que ver con la urgencia de las primeras formulaciones. En definitiva, el rol crítico que la instalación poseía en el pasado ha variado considerablemente³³.

Obra aurática. Problemas de documentación

Pero a pesar de su naturaleza inestable y de haber visto modificadas en el tiempo todas las pautas de conducta por las que se caracterizó en su pasado, una cualidad continúa hoy invariable en la esencia de la instalación: su dificultad de documentación. Aún cuando una instalación no sea desmantelada, sea permanente y/o itinere de un museo a otro, la cuestión de cómo documentarla continúa planteando serias dificultades a críticos e historiadores y supone una dificultad añadida para su incorporación en los anales de la historia del arte. Está de más añadir que este libro es víctima de todas estas dificultades a las que nos esta-

mos refiriendo. Los medios que empleamos para hablar sobre la instalación —texto e imágenes— son enteramente insatisfactorios. La inexistencia de unos medios de reproducción aceptables, al alcance de la historia del arte y los historiadores, para dar cuenta del evento artístico contemporáneo abre un gran interrogante en el devenir de la disciplina.

El fenómeno de la reproducción técnica, tal y como lo predijo Walter Benjamin en su famoso escrito *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* —y creímos confirmada con la era del *pop art*—, condujo a lo que se creyó la total desaparición de la obra de arte «aurática». Hoy, diferentes áreas entorno a la producción artística contemporánea, sobre todo la instalación, evocan y actualizan ese mismo tema. Resulta evidente que la historia del arte como disciplina basada principalmente en la compilación y clasificación de imágenes, se ha visto desde su aparición —en el siglo XVIII— hasta la actualidad, completamente supeditada a la tecnología de la reproducción de su época —impresión, fotografía, vídeo, audio, etc.— para generar reproducciones más o menos fieles del hecho artístico original.

No es de extrañar que ante el fenómeno masivo de democratización expositiva de la obra de arte mediante técnicas de reproducción con resultados de ínfima calidad o poco adecuados, podamos añorar aquello que Benjamin denominó experiencia estética «aurática», aquella que se da en el contacto o en la visión de la obra original. Por este motivo, la necesidad de aquella experiencia «seudocultural» que inspiraba el original nunca nos ha abandonado del todo. Por supuesto, este razonamiento carece absolutamente de validez aplicado a la multitud de experiencias artísticas cuya existencia natural es la reproducción. Entonces, aquí no existe falla alguna entre original y obra reproducida y todo queda encuadrado en un proceso de reproducción perfectamente circular. Hoy en día, este tipo de manifestaciones artísticas goza de muy buena salud —videoarte, *net-art*, *film-art*, *music-art*, etc.— y supone una parte muy importante de la totalidad del arte que se está produciendo entre los artistas más jóvenes. Los equipos técnicos empleados son caros pero se rentabilizan con relativa rapidez, sin mencionar el considerable ahorro de espacio y dinero en almacenamiento, instalación y transporte. Pero manifestaciones artísticas actuales como la instalación parecen favorecer el fenómeno contrario. A pesar de su inminente institucionalización y la itinerancia a la que se ven sometidas, su experiencia estética, íntimamente conectada a un espacio y tiempo determinados pasa además, en muchos casos, por la activación de varios de los sentidos del espectador-usuario, lo que dificulta enormemente la

reproducción fiel de la experiencia estética original. Parece que el conocimiento de cierto tipo de arte actual sólo sea posible mediante la experimentación personal —y ritual— del original.

¿Estaremos de nuevo ante un arte que niega la multiplicación en pos de una experiencia temporal y espacial personal de carácter «seudoreligioso»?³⁴. Es curioso observar cómo, a pesar de su institucionalización, la instalación vuelve a demandar la experiencia estética única del «aquí y ahora». Se niega a ser experimentada instantáneamente por un ojo descorporeizado, sino a través de la presencia corporal de cada espectador, en la extensión espacial y la duración temporal. Algo que, paradójicamente, podríamos situar más próximo a sensibilidades burguesas que a resistencias anticapitalistas a favor de un arte de masas. La paradoja vuelve a hacer acto de presencia en el seno de la instalación.

Posibles precedentes de la instalación contemporánea

[...] Estamos en la era de la simultaneidad, de la yuxtaposición, la era de la proximidad y la lejanía, la era de la contigüidad y la dispersión [...] el mundo ya no se experimenta como una gran vía que se extiende en el tiempo, sino como una red que une puntos y que entrecruza su madeja.

Michel Foucault³⁵

En manos de la crítica, categorías como la escultura o la pintura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa. Y aunque este estiramiento [...] se realiza en nombre de la estética de vanguardia —de la ideología de lo nuevo—, su mensaje encubierto es el del historicismo. Lo nuevo se hace confortable al convertirse en familiar, al contemplarlo como una evolución gradual a partir de formas del pasado.

Rosalind Krauss³⁶

Introducir el nombre de Rosalind Krauss en relación a la historia de la instalación supone también introducir una vieja cuestión que la acompaña desde que ésta se convirtiera en objeto de estudio de la historia del arte. Krauss, en su libro *Passages in Modern Sculpture* del año 1977, relata el asunto del objeto escultórico en el campo expandido tratando de dar cabida bajo dicho concepto desde el arte cinético y lumínico al

arte de la *performance*, y del arte del entorno a la instalación. Posiblemente, la lectura expansiva y lineal que ofrece Krauss, junto a la naturaleza frecuentemente tridimensional de la instalación, hayan sido los factores determinantes en la tendencia a interpretar la instalación como la conclusión lógica en la evolución del objeto escultórico, desde principios del siglo XX hasta nuestros días³⁷. Desde ese momento la instalación pasaría a ser considerada objeto de investigación por la historia del arte en los manuales de escultura, como la lógica ampliación de los límites físicos escultóricos. Sin embargo, cada día resulta más insostenible seguir contemplando esa línea de variación de escala, de menos a más, que partiría del objeto escultórico hasta alcanzar la instalación pasando por el *ambient art* y sus derivados. Si el único soporte de la instalación es el espacio mismo —la condición más general del mundo material en el que conviven el resto de medios artísticos— ¿por qué, entonces, seguir manteniendo esa abstracción escultórica evolutiva? ¿por qué resultaría menos apropiado situar en el objeto pictórico, fotográfico, gráfico, performativo, virtual, musical, tecnológico, económico, antropológico o arquitectónico —o mejor, en todos ellos a la vez— el origen de la instalación?³⁸ Más que de relaciones casuales lineales, de lo que se trata hoy es de contemplar la complejidad y las relaciones recursivas.

Los valores sobre los que se levantó el mundo occidental después de la Segunda Guerra Mundial ya no eran fijos y monolíticos, sino un conjunto de circunstancias y condiciones contingentes constantemente refutadas y meditadas. Estos cambios radicales causaron la proliferación de lenguajes y tendencias que inspiraron el uso de nuevas herramientas y significados híbridos, a menudo procedentes de disciplinas solapadas. Aunque el fenómeno ya se había dado con anterioridad, es a partir de los años sesenta cuando la hibridación empieza a tener un profundo efecto en la forma de adquirir conocimiento. La historia del arte, cuyas premisas se habían basado en la noción de estilo y había considerado a la pintura como herramienta privilegiada, se halló totalmente perdida ante tal profusión de formas, metodologías y procesos. Éste es precisamente el caldo de cultivo donde se suele ubicar el origen más reciente de la instalación contemporánea. El momento de mayor rebeldía, provocación y contestación en el mundo del arte, acompañada de una reflexión teórica que cuestionó toda la estructura artística vigente.

Por supuesto, la instalación no apareció en los años sesenta por generación espontánea, sin precedentes. Hay quienes incluso los ubican en el arte remoto de las cavernas, por esa conciencia que ha existido siempre de situar el arte en unas coordenadas espacio-temporales. Ésta

es la causa principal por la que la instalación permite ser estudiada en relación a múltiples movimientos artísticos históricos e incluso, a veces, a acciones domésticas privadas. Pero no nos perderemos en la elaboración de una detallada paternidad para las instalaciones contemporáneas basada únicamente en los parecidos de familia, porque la lista podría ser potencialmente ilimitada. Resulta muy tentador escuchar, no sólo los ecos de los fantasmas contemporáneos de un Tatlin, un El Lissitzky, un Duchamp y, por supuesto, de un Schwitters, sino también, los de un pasado más remoto situado en la Prehistoria, la Edad Media, el Barroco o el Romanticismo ¿Qué podría ser más ilustrativo para relatar los antecedentes de la instalación contemporánea que los ejemplos de Stonehenge, una catedral gótica, un retablo barroco, un jardín inglés o una «cámara de maravillas»? La historiografía tiende con demasiada frecuencia a elaborar sospechosas genealogías comparativas con el único fin de encontrar en el pasado histórico los principios de causalidad para conectar linealmente los acontecimientos, sin prestar mucha atención a las diferentes estructuras históricas que los producen. Éstas, sin embargo, son las únicas que dotan de contenido, significado e intención específicos a los eventos y pueden hacer que fenómenos análogos en forma sean completamente opuestos en concepto³⁹. El fenómeno se repite con frecuencia en el estudio de la instalación, pues su árbol genealógico se presta a ser relatado desde múltiples líneas alternativas influenciadas unas por otras. Los antecedentes de la instalación son, pues, numerosos y de procedencia variadísima. Dependiendo de cómo uno defina el término instalación, los antecedentes pueden incluir desde pinturas cavernarias hasta catedrales enteras.

En su misma descomposición, la modernidad irradió una vida después de muerta que es lo que acabaríamos por llamar postmodernidad.

Hal Foster⁴⁰

Nosotros entenderemos el arte de la instalación, conceptual y formalmente, como la forma paradigmática de la época «posmoderna» que vivimos. Pero nunca interpretando esta «postmodernidad» como un corte drástico con la modernidad predecesora. Casi al contrario como un periodo de expansión y consolidación en el que se desarrollan ampliamente muchas de esas ideas transgresoras y revolucionarias gestadas durante la modernidad⁴¹. En consecuencia, en la instalación «posmoderna» existe mucha más modernidad de lo que cabría esperar. Conciliadora de extremos, en ella habitan la tradición y la innovación,

lo viejo y lo nuevo. Reúne en sí la mayoría de las investigaciones de los lenguajes artísticos de vanguardia más interesantes desde el siglo XX. Cimentada en las actitudes que reaccionaron contra lo establecido a favor de la expansión de la noción «obra de arte», la instalación partió del ilusionismo hasta alcanzar la realidad misma. Desarrollada desde el inicio de la modernidad hasta nuestros días, viene ampliando y retando nuestras preconcepciones conceptuales, institucionales y de autoría en materia de arte.

El *happening* nacerá al final de los años cincuenta y fue una fuente vital de material innovador para los artistas, tanto plásticos como dramáticos, que trabajaron alrededor de la década de los sesenta tanto en Europa como en América. Junto con otras sensibilidades, inauguró el sentimiento de superación —incluso de desmaterialización— del objeto artístico, que invadió el espíritu de la mayoría de propuestas alternativas a partir de los años sesenta. Los *happenings* de A. Kaprow, seguidos por los de J. Dine, C. Oldenburg, C. Scheemann y E. Kienholz, fluctuaban entre la ficción del arte y el tiempo y el espacio reales, tan «reales» que se podían incluso habitar. En la batalla de reacción contra el modelo de mercado instituido por el éxito sin precedentes que alcanzaba por aquel entonces el Expresionismo Abstracto, Kaprow y sus seguidores comenzaron a elaborar ambientes «inmersivos» con materiales de segunda mano y objetos encontrados sacados del mundo directamente, que exigían ser experimentados, no sólo observados, con los cinco sentidos —algo que no solía ocurrir en el interior de las galerías convencionales de prístinos muros blancos⁴². Aunque en un primer momento los *happenings* no contemplaron el elemento humano sino como un factor puramente formal: «llevamos ropas de diferentes colores, podemos movernos, sentir, hablar y observar a otros, cambiando así constantemente el “significado” de la obra»⁴³, pronto la figura del espectador cobraría más responsabilidad funcionando como rol activo en el interior de las obras. Así en *Words* (1962), un tinglado a base de madera, papel, luz y sonido construido en la Smolin Gallery de Nueva York, invitaba al espectador a entrar en su interior y construir nuevas frases con los pliegos de papel de palabras impresas ya existentes. De esta manera, Kaprow dejaba claro que nada de lo allí instalado respondía al deseo de ser exclusivamente contemplado, el objetivo era permitir al espectador interaccionar con la pieza, desarrollar su propia creatividad y convertirse él mismo en co-autor. Un fenómeno que inician nuevas prácticas artísticas como la *performance*, el *happening* o el *environment* cuyo proceso de maduración se puede interpretar como paralelo al que sufre el arte de la instalación, con raíces en las mismas actitudes democráticas.

Desde finales de los años sesenta, una gran parte del arte que se estaba realizando en América y Europa —independientemente de si se trataba de pintura, escultura, fotografía, vídeo, o cualquier otro medio—, involucraba la manipulación del espacio real en el que se presentaba e interactuaba con el espectador. Éste nunca había sido estrictamente externo a la obra, pues su punto de vista, su movimiento, su mirada subjetiva, cultural, habían conformado siempre la obra. Pero con este absoluto y generalizado reconocimiento del *espacio* y el *tiempo real* donde conviven arte y espectador, se anunció una era de pensamiento completamente nueva que dio lugar a toda una serie de obras preocupadas por las mismas cuestiones que el arte de la instalación desarrollará ampliamente, y no ya de manera embrionaria como había ocurrido durante las vanguardias históricas.

A pesar de la apariencia poco convencional y aurática que desprendían sus obras en el interior del «cubo blanco», el movimiento minimalista empezó a manejar conceptos teóricos cruciales para el arte de la instalación. Éstos tenían que ver con la incursión del espacio circundante en la experiencia estética del espectador y, por lo tanto, con la relación espectador-obra de arte y obra de arte-entorno⁴⁴. Las series pictóricas «minimalistas» de Frank Stella supusieron un paso de gigante para acabar de liberar al arte pictórico de su marco rectangular e integrarlo en la arquitectura. El cuadro se convirtió en *shaped canvas* —lienzo con forma— situado en el espacio real, y el espectador se hallaba ahora ante un objeto más de su marco arquitectónico, sin dejarse llevar por la ilusión pictórica. Aunque no fue un interés compartido por todos los minimalistas, algunos, como Robert Morris —por su proximidad a la danza—, se interesaron sobre todo por cómo el espectador percibía e interaccionaba con la obra de arte⁴⁵. Con el Minimalismo se empezó a entender la obra de arte como elemento generador del espacio, alejada del concepto de escultura autónoma. En muchas ocasiones, su carácter eminentemente modular y repetitivo, proclive a una ocupación «distributiva» del espacio, favoreció las relaciones entre los diferentes objetos que componían la obra. Cada una de las partes se hallaba en relación con otras y se experimentaban como una totalidad. Los fragmentos invadirían el suelo, las paredes, las esquinas, el espacio de la galería en su totalidad, utilizándolo como soporte activo. El concepto de lo «ambiental» fue así cargándose de significación hasta convertirse en uno de los debates centrales que ocuparon a artistas, críticos y teóricos.

Lo «ambiental» dio paso a lo «teatral» a partir de 1967, promovido por el artículo que Michael Fried publicó en *Artforum*. Su título era «Art and Objecthood» y en él empleó el término «teatralidad» para

desprestigiar el trabajo temporal e interactivo de los artistas minimalistas Judd y Morris. Nunca se habría imaginado las consecuencias que conllevaría para el futuro de las artes plásticas contemporáneas la formulación del concepto de «teatralidad». Para Fried, como para Greenberg, esto suponía la violación de las categorías puras de la pintura y la escultura por la inclusión de la temporalidad. Ahora la obra de arte se convertía en generadora de una situación que envolvía al espectador en la experiencia del tiempo y el espacio⁴⁶. Pero años antes de que Fried formulara su concepto, ciertas obras *pop* ya habían comenzado a moverse también en el terreno de la «teatralización». En obras como *Roxy's* (1960-1961) de Edward Kienholz, *Man Sitting at a Table* (1961) de George Segal o *Bedroom* (1963) de Claes Oldenburg, los límites se desbordaban del marco. Las obras se convertían en tridimensionales proyectándose dentro del espacio real del espectador. Sin embargo, estos ambientes funcionaban más como escenografías actualizando el espacio ficticio del cuadro dentro del espacio real de la galería. No era raro encontrar cordones delante de estas piezas para prohibir el paso al visitante, a diferencia de otras formas como los *happenings* o las instalaciones minimalistas que pedían ser penetradas en su interior.

Siguiendo muy de cerca los postulados minimalistas pero, quizá, en un plano más «conceptual», se situaron aquellos artistas que experimentaron con las posibilidades pictóricas y escultóricas de la luz, entre ellos Dan Flavin⁴⁷, Stephen Antonakos, James Turrell y Robert Irwin. Los tres primeros trabajaron en la década de los setenta con fluorescentes coloreados y/o neones que colocaban en las esquinas, suelos, techos y paredes para provocar en el espectador la experiencia de nuevas configuraciones espaciales en el espacio preexistente. La consideración del entorno fue un aspecto central en la obra de estos artistas que pretendían borrar los límites perceptuales entre objeto artístico, espacio circundante y espectador.

El tema del «lugar», como vemos, fue asumiendo cada vez más importancia y permaneció como una constante en el desarrollo del arte de los años setenta en todos los movimientos que se desarrollaron tanto en Europa como en América: Conceptual, *Povera*, *Body Art*, *Land Art*... acompañados de formulaciones teóricas como las de *site*, *nonsite* o «sitio específico». A través de estas breves pinceladas, citando algunos de los principales logros teóricos y formales de los movimientos de vanguardia a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, intentamos esbozar la compleja red de relaciones que podría configurar el mapa de los antecedentes históricos, teóricos y formales de la instalación contemporánea.

España años setenta. Del «Posconceptual» a la instalación

[...] difícilmente podemos hablar de un arte que sea en sí mismo español o catalán o guatemalteco, dado que no pensamos que haya un arte que por sus propias características, conceptos o resultados pueda ser calificado como tal desde una perspectiva estrictamente estética, salvo si se continúa apostando por una decimonónica división formalista sustentada en el reconocimiento de estilos y escuelas.

David Pérez¹

Panorama internacional

Sin apostar por división formalista decimonónica alguna, sin embargo reconocemos que la dificultad política, artística y social que se vivía en nuestro país durante la década de los setenta, confronta con un clima bien diferente al del resto de Europa y, por supuesto, al de los Estados Unidos. Mientras en España las obras alejadas de los formatos familiares de la pintura y escultura no lograban sobrevivir fuera de los reducidos grupúsculos donde se originaban, en Nueva York —centro artístico productor de instalaciones por antonomasia—, durante los primeros años de la década de los setenta, ya se habían realizado importantes exposiciones pioneras en materia de instalaciones en el espacio de las instituciones museísticas más prestigiosas. Si en España a duras penas se conseguía que cierto tipo de material innovador viera la luz, en Nueva York la instalación comenzaba su andadura hacia su completa institucionalización, negociando con las galerías comerciales y las entidades museísticas más representativas. Se inauguraba, entonces, una nueva forma de relación entre la comunidad artística y el museo que, lejos de las tempranas reticencias, anunciaba complaciente la institucionalización de lo alternativo. Fenómeno que no tardaría en afectar a la práctica de la instalación internacional².

En Europa, los ejemplos más tempranos en el reconocimiento institucional de las nuevas tendencias en el arte comenzaban su andadura